

Visión popular del diablo

en el discurso ficcional
de dos cuentistas del
Caribe colombiano:
José Félix Fuenmayor y
Guillermo Tedio*

Armando Martínez Gutiérrez
Universidad del Atlántico

Cuando iba saliendo me dijo un diablito,
el diablo que se vaya pa' la tierra,
que todavía usted está jovencito
y que siga su vida parrandera.

Canto vallenato de Camilo Namén

Resumen

A partir de dos narraciones breves de José Félix Fuenmayor y Guillermo Tedio se pretende poner de relieve la incorporación de elementos de la cultura popular en la enunciación ficcional concebida por estos cuentistas. El ensayo tiene como punto de partida al diablo, en una visión aculturizada de su figura, pero también toma en cuenta otros motivos del campo popular como la fitoterapia regional, las informaciones compartidas mediante el diálogo, y algunos constructos de la paremio-

Abstract

This work analyzes two short stories by Jose Felix Fuenmayor and Guillermo Tedio, intending to exalt the incorporation of cultural and popular elements in a fictional way conceived by these two storytellers. The essay has as a main character the devil, described within the local culture, taking into account popular elements such as phytotherapy, the use of herbal medicine, shared information through the dialog and exaggerated narrative. The research is based on contemporary

* Popular vision of the devil in fictional discourse of two Caribbean Colombian story tellers: José Félix Fuenmayor and Guillermo Tedio.

Recibido y aprobado en octubre de 2010.

grafía (exageraciones, refranes y jitan-jáforas). La indagación se guía a partir de principios básicos de la sociología contemporánea, el folclor, la cultura popular y el análisis del discurso.

Palabras clave:

Cultura popular, oralidad, cultura letrada, diablo, fitoterapia regional, paremiografía, simbiosis dialógica, estrategias discursivas.

sociology, folklore, popular culture, and the analysis of the speech.

Key Words:

Popular Culture, orality, devil, regional phytotherapy, paremiology, dialogic symbiosis, discursive strategies.

José Félix Fuenmayor y Guillermo Tedio son dos cuentistas representativos del Caribe colombiano que en sus discursos ficcionales han llevado a cabo propuestas innovadoras en el tratamiento de temáticas y motivos de sus respectivas producciones narrativas. Aunque pertenecientes a dos generaciones distintas, en cada uno de ellos encontramos esencias que permiten algunas identidades entre sus ficciones. El primero, como se sabe, establece un rompimiento en el campo literario colombiano —dominado hasta entonces por los escritores del altiplano cundiboyacense— al ceder la voz narrativa a agentes sociales de extracción campesina, entre otras de sus innovaciones. En Tedio, es notable su filiación con lo que se ha denominado el cuento fantástico moderno, categoría a la que integra elementos teatrales y populares. No obstante, es esencialmente el tratamiento del lenguaje popular, al ser incorporado a la enunciación ficcional de los relatos, lo que postula puntos de contacto entre ambos escritores.

La presente indagación sobre ambos escritores se establece a partir de dos cuentos que hemos creído reveladores de sus respectivas poéticas, “Un viejo cuento de escopeta”, de Fuenmayor y “Una brasa profunda en sus pupilas”, de Guillermo Tedio. Inicialmente, se indagará un poco sobre el concepto de lo popular y el tratamiento que esta escurridiza categoría ha recibido en sociedades como la nuestra. Después, entraremos a analizar los cuentos; en un principio, el de José Félix Fuenmayor para después abordar el de Tedio, pero en ambos casos el hilo conector será siempre la figura del diablo y los entronques de la cultura popular que se generen a su alrededor.

En relación con este último concepto, es conveniente recordar que hasta hace pocos años se creía que el campo de lo popular¹ era competencia

¹ El concepto de *lo popular* en este trabajo se tomará más como una actitud idiosincrásica, de identidad, de los escritores en el campo literario; no solamente como sinónimo

específica de disciplinas como el folclor y la antropología, con destinación de las expresiones “cultas” a la historia del arte y a la literatura, por ejemplo. Tal categorización ha respondido a una delimitación vertical de las manifestaciones artísticas y culturales producidas en sociedades de la más variada índole. Estas taxonomías excluyentes se diseñan y entronizan al amparo del *campo de poder* de la cultura hegemónica reinante².

Habría que considerar, además, que el auge de las industrias culturales, con el impulso arrollador de los medios masivos de comunicación, determinan una especie de mundialización o globalización de los bienes simbólicos. Los mass media y las nuevas tecnologías diluyen o reafirman las identidades culturales con la tendencia a convertir el planeta en un solo mercado, al resignificar lo culto y lo tradicional en procura de ilimitados intereses económicos.

Consecuentemente, las fronteras entre gran variedad de expresiones artísticas –cultas y populares–, aun en sociedades estratificadas y diversas como la nuestra, tienden a reducirse considerablemente. Asimismo, surgen nuevas expresiones artísticas que comportan un tejido permeable, cuya principal característica es la integración temática y formal que, al decir de Néstor García Canclini, constituye un proceso de *hibridación* que implica,

de extracción de un objeto artístico. Es decir, una toma de posición de un creador literario frente a unas expresiones artísticas de compleja categorización a pesar del canon establecido por la hegemonía cultural. Al respecto, conviene tener en cuenta que según Pierre Bourdieu (1991, 133) “las locuciones que comportan el epíteto mágico de “popular” están protegidas contra el examen debido a que todo análisis crítico de una noción que toca de cerca o de lejos al “pueblo”, se identifica inmediatamente como una agresión simbólica contra la realidad establecida. Igual sucede con la noción de “lenguaje popular”, así como con todas las locuciones de la misma familia (“cultura popular”, “arte popular”, “religión popular”, etc.), que no está definida sino relacionalmente como el conjunto de lo que está excluido de la lengua legítima; entre otras cosas, por la acción durable de inculcación y de imposición surgida de sanciones que ejerce el sistema escolar”.

² El campo de poder hace referencia a la clase dominante que ostenta el poder económico y político. De esta manera, los escritores, artistas en general y los intelectuales son sometidos por esa clase dominante. Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1996, 147-148) “los escritores y los artistas son dominados en sus relaciones por los que tienen poder político y económico”, sin embargo, continúa, “tienen (los escritores) un poder específico, el poder propiamente simbólico de hacer ver y de hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y de este modo, hacerlas existir”.

entre muchas otras cosas, “saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica” (1990, 72). La mixtura de saberes así concebida, saberes en permanente interacción, “no sólo le abre a las clases populares el acceso a la cultura hegemónica, sino que les da a esas clases la posibilidad de hacer comunicable su memoria y su experiencia” (Martín-Barbero, 1998, 133).

La cultura de estas clases populares, generalmente asociada con la tradición oral, cobija aquellas manifestaciones que escapan a los criterios elitistas de la llamada cultura universal; en otras palabras, comprende los procesos de creación y expresión de una colectividad nacional rural y/o urbana cuyos cantos, danzas, creencias y demás prácticas demosóficas dignifican el concepto de pueblo. A este complejo campo de la cultura popular pertenecen, entre otras muchas expresiones, las leyendas y los mitos, los refranes, las tonadas y aires musicales mestizos, la cerámica, la tejeduría, la yerbatería, los rezos y los conjuros.

Esta concepción hegemónica del arte y la cultura postula la creación artística como un proceso individual de personas “cultas” o “letradas”, cualificadas académicamente en centros de estudios “superiores” y a partir del contacto permanente con la lectura y la escritura, es decir, con el mundo de los libros. La identificación de libro y cultura es determinante en nuestra sociedad, por cuya razón, ser “culto” equivale a ser “leído”, de tal manera que se considera “sin cultura” al individuo que no sabe leer ni escribir (Díaz, 1995, p.18). Entonces, manifestaciones como la pintura y la literatura, por ejemplo, son consideradas en el estrato de esa cultura “letrada” y sus autores, por supuesto, elevados al sitio privilegiado de “cultos”.

Relacionado con este último aspecto, el de la literatura, en América latina un apreciable grupo de escritores vinculan y entremezclan elementos propios de lo tradicional popular en sus obras literarias. La recreación escritural de estos aspectos, tomados de las prácticas de la colectividad, ha sido determinante en la concepción estética de dichos escritores. Este es el caso de Ricardo Güiraldes, en Argentina, Jorge Amado, en Brasil y Guillermo Cabrera Infante, en Cuba, por citar apenas algunos nombres.

En concordancia con lo expuesto, observamos cómo la literatura regional del Caribe colombiano no ha sido ajena a estos procesos integracionistas

con la cultura popular, por lo que se destacan, en el plano narrativo, a manera de ilustración, escritores de la talla de José Félix Fuenmayor –gran precursor–, Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez, para quienes “la tradición oral ha desempeñado un papel de combustión y sacudida” en la concepción de sus obras narrativas (García Usta, 1990, 88).

En cuanto a la emblemática figura de don José Félix Fuenmayor, comencemos por decir que debido a su fino olfato periodístico y a una especial sensibilidad para observar y apropiarse del modo de ser, creencias y costumbres de los moradores de su ciudad, se dedicó a plasmar en artículos de prensa, primero, y luego en su producción literaria, las variantes de *habitus* colectivos e individuales que el auge comercial había determinado en los habitantes de la Barranquilla de ese entonces. De manera sutil, estas formas fueron cifradas poéticamente en los cuentos de *La muerte en la calle*, producidos todos ellos entre los años 1944, “Último canto de Juan”, y 1962 con el relato corto “¿Qué es la vida?”. Según la teoría Bourdieusiana, el *habitus* es el sistema de disposiciones adquiridas, permanentes y transferibles que permiten actuar, percibir, sentir y pensar de una cierta manera (Téllez Iregui, 2002, 209).

Poseedor de una virtud innata en el arte de narrar, condición pulimentada por el conocimiento que tenía de los grandes autores de su época, Fuenmayor visionó una novedosa forma de contar. A partir de las cotidianidades de su entorno socio-cultural, había logrado congeniar un anecdotario familiar y parroquiano con una técnica escritural aprendida en el inagotable trayecto de sus múltiples lecturas. Conocedor profundo, además, de la idiosincrasia del Caribe colombiano y de las formas tradicionales orales de la clase popular, su propuesta literaria integraba todos estos aspectos en un discurso estético que agrietaba las estructuras del campo literario reinante en su época. Este campo era dominado, como ya se ha dicho, por los escritores caldenses y bogotanos, los cuales eran dueños absolutos del capital simbólico que les otorgaba su anquilosado prestigio.

En esa búsqueda de una nueva dimensión del hecho literario, Fuenmayor tiene el mérito de haber integrado en sus narraciones el diálogo como recurso discursivo. Muchas veces, el juego conversacional de los protagonistas sirve para compartir alguna información clave para el desarrollo de los acontecimientos, hecho observable en cuentos como “Un viejo cuento de escopeta” y “Último canto de Juan”. Nunca se recurre a la simulación

fónica de las estructuras lingüísticas del habla popular, lo cual perfila una ruptura con los afanes exóticos de las narraciones costumbristas. Todo lo contrario, el diálogo en Fuenmayor conserva un tono natural y adquiere una dimensión con-textual; esto es, se encuentra substancialmente ligado al tejido narrativo de cada relato. Es parte misma de la entraña narrativa. A juicio nuestro, en esta singular disposición narrativa se configura una de las claves poéticas del connotado escritor.

En el cuento “Un viejo cuento de escopeta” se nos presenta la historia de una pareja de campesinos que decide trasladarse del campo al pueblo, luego de haber colmado todas las expectativas de progreso que ese medio les ofreció durante cincuenta años. Después de vender la finca y ultimar los detalles de la partida, Martín decide llevar consigo una destartalada escopeta que, muchos años atrás, había negociado con un desconocido a cambio de una carga de yucas. Con esta arma, aparentemente inservible e inofensiva, se hace presente en el relato la figura del diablo y se llevará a cabo el inesperado asesinato de un integrante de una danza de carnaval. Se concluye, entonces, que el desconocido que se la entregó a Martín, años atrás, había sido el propio diablo, en transfigurada apariencia, con la finalidad de provocar la tragedia.

Desde su inicio el relato establece una atmósfera de muerte, que se hace evidente por el uso reiterado de imágenes como la del *garabato*, elemento campesino en nuestra región Caribe que reemplaza la guadaña en la alegoría universal del siniestro personaje:

Dos mozos la escoltaban (a Petrona), a pie,
el uno adelantado como guía y el otro detrás,
empuñando un **garabato**, y la burra lo sabía”. (Pág. 17)

El garabato dio una picada. La burra sacudió
las orejas, torció el cuello tratando de echarle
un reojo al **garabato**, y... (Pág. 18, énfasis agregado).

Nótese como el comportamiento desconfiado y casi racional del animal funciona como un indicio de la tragedia que comporta el cuento en su desenlace. De la misma manera, en el episodio catalítico que nos narra la visita de Pablito a Eugenio, en casa de Martín (Pág. 100), percibimos un ambiente de misterios indescifrables que, a manera de siniestra premonición, anuncia la desgracia que anidará en aquel fatídico día de carnaval:

Tanteaba las puertas que creía tremendamente aseguradas con cerrojos y trancas porque imaginaba tras ellas cosas indefinibles, extrañas. Pero todas se iban abriendo, y sintió que en esto de que se le franquearan había algo mágico [...] Esa tiránica curiosidad que el temor aviva, lo arrastraba. Y así fue, de estancia en estancia. Hasta que, llegando a la última, al atisbar creyó ver a una extraordinaria criatura negra, sin brazos, muy flaca y que recostada a la pared se mantenía parada de cabeza. Entonces, el valeroso Pablito emprendió la fuga. (Pág. 100).

En los señalados sucesos anteriores se configura lo que Mario Vargas Llosa (1971, 532-536) propone como lo milagroso y lo fantástico³ para referirse a una especial subcategorización de los “planos de lo imaginario”. Resulta igualmente destacable en este último aparte, esa manera propia de los agentes sociales del Caribe colombiano de resignificar con ribetes de humor lo que, por su naturaleza, debería ser más impactante: la entidad que asusta a Pablito es “flaca y sin brazos”, esto es, incapaz de agredir a alguien; pero además, está parada sobre su cabeza. Todo un diseño carnavalizado de la figura fantasmagórica que focaliza el niño en su imaginación. Una muestra del imaginario popular del Caribe colombiano inserto en la enunciación ficcional.

La figura mítica del diablo no escapa a esa capacidad del Caribe para transformar el mundo; aunque en un principio es un personaje referido, de inmediato cobra mucho interés para el desarrollo de los acontecimientos. Igual que en el cuento de Tedio que veremos más adelante, su primera alusión es la del diablo del carnaval de Barranquilla. Un diablo con características más cómicas que terroríficas que, después, como en el relato de Guillermo Tedio, determinará sucesos propios de un diablo de verdad. Esa inicial alusión carnavalesca aparece en un diálogo de Sabas con Martín, anterior a la tragedia, en el cual apreciamos lo siguiente:

³ Según Vargas Llosa (*García Márquez historia de un deicidio*) **los sucesos milagrosos** se asocian a una fe religiosa, “la mayoría de los personajes y hechos ‘milagrosos’ se vinculan al culto, la simbología o el folklore cristianos”. Más adelante afirma que “hay otros (sucesos) vinculados a las desviaciones o deformaciones de la fe cristiana (superstición) y a distintas religiones (doctrina de la reencarnación, espiritismo, creencias esotéricas). Del mismo modo, Vargas Llosa define **lo fantástico** como “(una pura objetivación de la fantasía, estricta invención) bordean lo real objetivo, del que parecen apenas una discreta exageración, y podrían ser considerados solo insólitos”.

—Cómo irá a ser este carnaval, es lo que me pregunto. Vea usted que el año pasado solo salió una danza de los diablos y bien mala. ¿Cuántas saldrán ahora? Ninguna. Vea que se lo digo: ninguna. Yo me he puesto a buscar jóvenes para enseñarlos. Conseguí algunos pero se me fueron cuando les puse las uñas de hojalata y las espuelas de puñales. Pendejos. En mis tiempos... (Pág. 101).

En el parlamento de Sabas resalta la oralidad propia de los agentes sociales con escaso capital simbólico, información que, de paso, incluye una valoración axiológica, “pendejos”, expresión identitaria de la cultura popular del Caribe colombiano. Asimismo, este diálogo, tal como ya lo hemos expuesto antes, no es una adición al relato; en realidad, ayuda a determinar la superestructura narrativa del discurso.

Al momento de la presentación de la “Danza de los Pájaros”, el viejo Fuenmayor acude a otra estrategia discursiva propia de la cultura popular: las coplas. En ellas el narrador del cuento da muestras claras de su erudición lingüístico-literaria. Veamos:

El canto del papayero, etimológico: Yo quiero comer papaya-papaya madura quiero-y como papaya como-me llaman el papayero.

El del Pitirri, onomatopéyico: Yo, Pitirri, pitirreo-mi pitirra, pitirrea-y todos mis pitirritos-piti-rriti-titi-rrean.

El del canario, cristianomoralizador: Porque canto muy bonito-el hombre me coge en trampa- me quita mi libertad-y yo le canto en la jaula. (Pág. 102).

Ya hemos dicho que el diálogo en Fuenmayor se constituye en una herramienta discursiva de su ficción. Como sabemos, el diálogo es esencia misma de la oralidad⁴ y su recursividad en los cuentos de este autor es clave para desentrañar su poética. En este caso, los diálogos provienen de personajes del pueblo raso, y su inclusión en una obra narrativa responde a un notable dominio tanto del campo de lo literario (cultura letrada), como de las expresiones populares de la oralidad. Todo parece indicar que JFF había forjado su habitus escritural en el entrecruce de ambas vertientes de la cultura.

⁴ Relacionado con este aspecto, han dicho Calsamiglia y Tusón (1999, 32): “Entendemos la conversación espontánea como la forma primera, primaria y universal de realización de la oralidad; como la forma más característica en que las personas se relacionan y llevan a cabo sus actividades cotidianas como seres sociales”.

Al respecto, es bueno anotar que JFF estaba al tanto de lo que ocurría en el campo literario que ahora cuestionaba, como también, de sus posibilidades de desarrollo futuro. Es decir, dominaba a plenitud lo que Pierre Bourdieu llama *el sentido de la historia del campo literario* (Bourdieu P. 1996, 150). Por lo mismo, se aventura a explorar, junto a los jóvenes miembros del “Grupo de Barranquilla”, las técnicas narrativas que con las temáticas regionales harían del campo literario del Caribe colombiano la gran literatura nacional.

Asimismo, en el relato “Un viejo cuento de escopeta”, contrario al caso de Petrona, no hay evidencias de la religiosidad de Martín; sin embargo, él acepta ir el Viernes Santo a la iglesia para dar cumplimiento a la manda ofrecida por su mujer para curarle una extraña inapetencia que lo agobia. Podría considerarse que gracias al discurso enérgico y convincente de la anciana, Martín comienza a comprender que el asunto es cosa del diablo, por lo cual abandona su habitual pragmatismo y va a darle cara a Dios: “—Martín —dijo— hago esta manda: tú y yo iremos juntos a la procesión del Viernes Santo”. (Pág. 99).

En este cuento, por cierto, se recrean algunos cambios suscitados en la Barranquilla de antaño, a raíz del desarrollo comercial que transformaba las viejas costumbres de sus pobladores. Junto con el progreso desigual de una urbe estratificada en clases sociales, también llegó la inseguridad social como tara del pujante momento. Así lo vemos reflejado en el diálogo sostenido entre Martín y Petrona cuando se refieren al lugar donde se guardó la escopeta:

—¿Qué hiciste con la escopeta?
 —Allá la puse. Un cuarto entero para ella sola, el último. No le eché llave a la puerta. Puede que así sea, pues dicen que hay ladrones. (Pág. 94).

Ya para concluir esta búsqueda sobre “Un viejo cuento de escopeta”, anotemos que otras categorías de lo popular que son retomadas en la enunciación de Fuenmayor con fines estéticos son la fitoterapia regional, “Petrona pensaba que Martín le pedía ayuda, y pensaba cómo ayudarlo. Un cocimiento de manzanilla, no, porque no era indigestión” (pág. 99). Además, encontramos entre ese arsenal discursivo del escritor una especie de mixtura de leyenda y superstición, mezcla que, de paso, fundamenta la

explicación del trágico desenlace y que nos remite, nuevamente, a la teoría de Vargas Llosa sobre lo fantástico y lo milagroso:

—No vayas, Martín, no vayas. El Señor me ha revelado una verdad.
—Y según su inspiración explicó que el Diablo hizo la primera escopeta y la dejó de muestra a los hombres, porque sabía que son perversos y multiplicarían de su mano; que el Diablo no carga cualquier escopeta sino la suya, la que hizo, la de origen satánico; y que nadie puede reconocerla porque va cambiando de forma y aspecto. (Pág. 103).

Del mismo modo que ocurriera con José Félix Fuenmayor en su época, actualmente encontramos escritores regionales cuyas propuestas son el resultado fructífero de una búsqueda de identidades discursivas que a mediano plazo pudieran tener el éxito de tan ilustre predecesor. Tal es el caso del narrador Guillermo Tedio, quien publica su segundo volumen de cuentos, *También la oscuridad tiene su sombra* en 1984, colección de la cual hemos tomado el relato “Una brasa profunda en sus pupilas” para indagar por esa interacción entre literatura y cultura popular que ya hemos señalado.

En efecto, este cuento comporta, como en “Un viejo cuento de escopeta”, lo que proponemos denominar la simbiosis dialógica de lo popular y lo literario. Comencemos por referirnos a la presencia determinante de la fitoterapia regional que, en últimas, propicia el desarrollo de los acontecimientos más interesantes de la historia. Por ejemplo, las crisis asmáticas de la abuela, actante mediador de una inveterada rivalidad entre dos familiares suyos (el esposo y el nieto), dan lugar para que una tarde, al caer la noche, pida a su nieto que vaya al patio a traerle unas hojas de salvia para mascar. La búsqueda de estas hojas, calmantes de la tos, origina el enfrentamiento de José Miguel con el abuelo disfrazado de diablo, suceso que polariza el antagonismo entre los personajes. Como vemos, el escritor ha dispuesto este pasaje a partir de un saber popular: las propiedades anti disneicas y analgésicas de la salvia. Esta creencia, ahora comprobada por la ciencia médica⁵, tiene un profundo arraigo en la mentalidad de sectores rurales, campesinos, y aun urbanos de toda la región.

⁵ Cfr. Para una mayor información sobre las propiedades terapéuticas de esta planta, recomendamos visitar en internet la siguiente dirección: <http://www.medicinanaturista.com.ar/articulos/fito/salvia.htm>

Del mismo modo, la referencia del narrador heterodiegético a otras plantas medicinales como el toronjil y la albahaca, además de reforzar lo expuesto, encierra una isotopía transversal a todos los cuentos de esta publicación: los olores como preámbulo del peligro. Así, el encuentro con el diablo, cuando el muchacho busca las hojas de salvia en el patio, es precedido por la siguiente situación:

Él agradeció con una sonrisa la caricia y siguió hacia el fondo ya sombrío del predio, por entre poteras rebosantes de plantas que acentuaban en el aire un olor penetrante de menta y albahaca. Se acercó a una mata de toronjil, tronchó una ramita florecida de blanco y la estrujó entre sus manos hasta sentir las perfumadas. (Pág. 41).

La presencia en el relato de las plantas medicinales no es gratuita. Desde tiempos inveterados, nuestros campesinos obtienen efectos saludables con el uso de cocimientos, infusiones, “cataplasmas”, maceraciones, etc., provenientes de una extensa variedad de especies vegetales que, al igual que la abuela del cuento, cultivan en sus patios para alivio de sus males corporales. Las sustancias activas de las yerbas y extractos tienen su fundamento científico y son, con frecuencia, la fuente de la ciencia médica en la elaboración de los fármacos.

Pero si la flora medicinal es determinante para el desarrollo de las acciones, también da lugar a cierto tipo de expresiones hiperbólicas, muy recurridas en el lenguaje coloquial costeño. Tales constructos lingüísticos, de apreciables matices humorísticos, no son aprovechados por el escritor con trasnochados afanes costumbristas, sino que se integran a su discurso estético, mediante un punto de contacto que permite el ensamble con la estructura general concebida. Sirvan de ilustración, las palabras de doña Eduvigis cuando, ante la demora del nieto en la consecución de las hojas medicamentosas, le dice: “Pensé que estabas sembrando la salvia”. (Pag. 42).

La construcción lingüística que contiene el término salvia, se constituye en ese nexo integrador al que hemos hecho referencia, ya que permite una homologación jerárquica de esa hipérbole popular con el resto del discurso ficcional. Similar disposición se presenta con otra enunciación figurada de la abuela, al requerir a José Miguel por el gesto descompuesto con el que regresa del patio, trayendo las mencionadas hojas: “Bueno, dime que mosca te ha picado”. (Pág. 42).

Es propio de los agentes sociales de comunidades ágrafas, o de poco contacto con la escritura, el empleo recurrente de los refranes como estrategia discursiva en su interacción diaria. Estas comunidades de habla adquieren un dominio tan suficiente del refranero regional que llega, incluso, a elaborar contradiscursos argumentativos a partir de la estructura de base de los refranes. Tal es el caso de un campesino de Sibarco – corregimiento de Baranoa, Atlántico– que ante la socorrida expresión de “al que madruga Dios lo ayuda”, que un contertulio le recordara para contradecirlo, le ripostara rápidamente con un “¡sí, al que madruga Dios lo ayuda, peroooo... si madruga mucho le pica una culebra!”.

En lo referente al diablo, eje central de nuestra hipótesis, comencemos por señalar que es un protagonista frontalmente visible en el relato, y se constituye en el recurso más interesante para configurar esa simbiosis dialógica entre cultura popular y literatura, a la que nos hemos referido antes.

Este recurso temático es tratado por el escritor desde dos ópticas claramente delimitadas: en la primera parte del cuento –donde se manifiesta a través del abuelo disfrazado para vulnerar la incredulidad de su nieto– el diablo representado es el correspondiente a la concepción del grotesco popular. En ese caso, “no tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño” (Bajtín, 1999, 43), porque «a veces el diablo y el infierno son descritos como meros “espantapájaros” divertidos». (Bajtín, 1999, 43)... Por la misma razón, la inesperada aparición del fingido diablo no logra producir temor en el escéptico muchacho; por el contrario, luego de la sorpresa inicial, aparece en su rostro la mueca burlesca de quien está a punto de ser engañado y revierte la situación en beneficio propio para dejar en ridículo al frustrado burlador.

Todo parece indicar que el ente demoníaco simulado en dicho pasaje no es otro que el diablo del carnaval de Barranquilla. El escritor ha echado mano de un personaje muy querido de estas festividades, recreado de variadas formas, a partir del ingenio popular, durante los cuatro días de jolgorio colectivo. Así lo sugieren tanto su divertida indumentaria, como los saltos cómicos que intenta para asustar al nieto.

Este tipo de diablo carnavalizado, por supuesto, no es un ente de miedo e intimidación; su rol escénico va en sentido opuesto al de las concepciones

oficiales cristianas y, a menudo, sus gestos y palabras injuriosas perfilan el sentido cómico de la vida. Tal vez, ese tránsito de diablo terrorífico, el del Cristianismo, a diablo de carnaval y de comedia —el que aparece en esta primera parte del cuento de Tedio— tenga sus raíces en las denominadas **diabladas**, especie de comparsas que se muestran en la obra *Gargantúa y Pantagruel*, del autor Francisco Rabelais: «En las diabladas, los personajes de diablos se daban aires carnavalescos (...) Los rasgos particulares del diablo (ante todo su ambivalencia y su relación con lo “bajo” material y corporal) explican muy bien por qué se ha transformado en una figura cómica popular» (Bajtín, 1999). Se trataba de un espectáculo popular donde los actores que caracterizaban a los diablos se desplazaban con movimientos burlescos y estaban “armados” con utensilios de cocina para amedrentar a los ciudadanos en medio de una gran algazara.

No obstante las consideraciones anteriores —y aquí encontramos otra propuesta singular en la narrativa de Tedio—, con la sugerida mutación del abuelo en el verdadero diablo, se nos traslada, con un ramalazo maestro, al campo de lo grotesco romántico y moderno, ya que este diablo de verdad “encarna el espanto, la melancolía, la tragedia, y la risa infernal se vuelve sombría y maligna ...” (Bajtín, 1999) Esta risa es, precisamente, la que ofrece el anciano a su nieto contradictor, para dirimir en favor suyo el conflicto inicial sobre la existencia del ente maligno.

La presencia de un auténtico diablo es revelada por el narrador cuando plantea, al final del cuento, que “el rostro de la penumbra mostraba una brasa profunda en sus pupilas”. Este detalle lo retoma el autor del imaginario español sobre la apariencia física del siniestro personaje, al mostrarse corpóreamente: “cuando Dios le permite que tome figura humana es con el rostro oscuro, las narices muy largas y encorvadas y sin ninguna proporción, los ojos muy salidos o demasiado metidos y echando llamas de fuego”. (Borja Gómez, 1998, 211).

Asimismo, la creencia generalizada de que el diablo en sus apariciones arrastra un insoportable olor a azufre —otro imaginario legado por los españoles—, es recreada en el cuento mediante el artificio literario de una genial sinestesia que, al conjugar la sensación olfativa del azufre con la semioscuridad del momento, crea un ambiente de misterio y sobresalto, cuando el nieto ingresa al cuarto del abuelo a pedirle perdón por sus burlas anteriores. De este modo, el lector es guiado al clímax de la tensión

narrativa: “José Miguel sintió que cada vez se asfixiaba más, que *la penumbra azufrada* se le metía por los ojos y la boca. Buscó la puerta como una redención a la que aspiró con toda la fibra de sus ansias”. (Pág. 43, énfasis agregado).

La concepción de este lenguaje, andamiado a partir de la cultura literaria universal y de lo popular universal y regional, constituye el logro más fecundo de nuestros narradores caribes, de los cuales Guillermo Tedio es figura representativa.

Una muestra más del citado lenguaje lo percibimos momentos antes del encuentro final del nieto con el transfigurado anciano, cuando la abuela Eduviges, ya enterada de la presencia real del diablo y, en el colapso provocado por el miedo y una nueva crisis asmática, intenta contrarrestar los previsibles males que sobrevendrán: “Cuando estuvo en la sala, precisó a la vieja sola, descompuesta por su pedregosa respiración, rezando con *una voz de conjuro* una extraña e interminable oración”. (Pág. 43, énfasis agregado).

Observemos cómo el autor, con esa pincelada metafórica, ha echado mano de otro elemento de la imaginaria popular muy recurrido en la costa Caribe colombiana: los conjuros. Esta práctica es utilizada, entre otras muchas circunstancias, para alejar la influencia “maléfica” del canto de aves nocturnas como la lechuza, atraer la buena suerte con la mata de sábila, retirar el “mal de ojo” en los recién nacidos, etc. Según Guillermo Abadía (1970, 293), “los conjuros son frases, palabras, oraciones, acciones y gestos que se realizan para evitar o contrarrestar los peligros o ahuyentar la mala suerte de muchos agüeros o de calamidades reales”.

Al parecer, muchos conjuros, oraciones y suertes, habitualmente toman elementos de los ritos cristianos mezclados con tradiciones mágicas europeas⁶. Por ejemplo, es usual encontrar en estas prácticas frases del corte de “*pax nobis onis oculum*”, “*ocus es corpus meum*”, tomadas de la misa cuando se oficiaba en latín. “Estas fórmulas, muchas veces no tenían una lógica interna coherente, simplemente diversas palabras usadas con un sentido mágico”. (Borja Gómez, 280).

⁶ Como vemos, una vez más hace presencia la teoría ya citada de Mario Vargas Llosa sobre lo milagroso y lo mágico.

Planteado de esta manera, el conjuro podría considerarse como contrario dialéctico de la presencia del diablo. Es decir, al final del cuento asistimos a la tradicional lucha de carácter axiológico del bien contra el mal. Por la misma razón, el escritor ha dispuesto magistralmente su discurso narrativo, de tal forma que la yuxtaposición de las dos últimas oraciones del relato, entronquen esa pugna:

Eso seguía ahí, chupando su tabaco, meciéndose casi victorioso, ahora con una sonrisa demasiada blanca sobre la piel fosforescente. Del otro lado la anciana elevaba la voz agitada en un conjuro apremiante mientras el rostro de la penumbra mostraba una brasa profunda en sus pupilas. (Pág. 44).

Otro aspecto de notoria trascendencia en el texto escogido es la risa. En los cuentos de Tedio esta rica manifestación del hombre, no presenta el carácter alegre y colectivo de la fiesta popular, quedando restringida a un tipo de sonrisa limitada y sarcástica. En realidad, es una mueca que destila burla y desprecio, más acorde con la denominada risa grotesca romántica que sucedió a la risa universal y divertida, reinante durante la Edad Media y el Renacimiento. En criterio de Bajtín, esta risa “es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo”⁷ (Bajtín, 1999, 40-41) Veamos el siguiente aparte: “Aquello [el diablo] comenzó a saltar por entre las matas, amenazando con echársele encima, pero José Miguel seguía contemplándolo *con la cara iluminada por la sorna*, sobre todo porque cierta cojera le impedía dar con efectividad los brincos que intentaba”. (Pág. 41, énfasis agregado).

Sin embargo, conviene señalar que esta risa restringida figura en el aparte citado, bajo la circunstancia carnavalizada del defecto físico de un diablo que apenas si puede dar los saltos para asustar al escéptico muchacho. Asistimos, entonces, a otra fórmula discursiva de interesante manejo en el cuento, que permite situar en un mismo nivel jerárquico la risa gruñida y la festiva escena del diablo. De esta forma, la narración adquiere un tono de singular naturaleza que se mantendrá hasta el final, cuando esa risa cruel, en perfecta simetría con el fuego de las pupilas del personaje, deja sugerido el fatídico desenlace de las acciones.

⁷ Mijail Bajtín plantea que “las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores (“asustarlos”). Las imágenes grotescas de la cultura popular no se proponen asustar al lector, rasgo que comparten con las obras maestras literarias del Renacimiento”.

Finalmente, es claro que José Félix Fuenmayor marcó una ruptura con el campo dominante de su época, al concebir la idea de congraciar temas y circunstancias de su entorno sociocultural con técnicas escriturales que asimilara en el ejercicio de sus ineludibles lecturas. De esta manera, el cuentista integra en su discurso narrativo formas tradicionales orales del Caribe colombiano como los refranes, la imaginación, las informaciones compartidas mediante el diálogo, las comparaciones alegóricas y las coplas populares. Lo original de su propuesta estética radica en que no va al exotismo de lo popular. Los diálogos de sus personajes, por ejemplo, forman parte misma del hilo narrativo y su tono es natural, equilibrado, y alejado del retoricismo pintoresquista hasta entonces reinante en el interior del país. Algunas de estas características son comunes al cuento estudiado de Guillermo Tedio quien, no obstante pertenecer a una generación diferente, comparte, guardadas peculiaridades, la integración de lo popular junto a las formas cultas del lenguaje literario. Así, crea una identidad narrativa propia que incluye elementos teatrales, grotescos y fantásticos de singular presencia en la historia de su relato. En ambos cuentos, el eje central lo constituye la figura del diablo, entidad a cuyo alrededor giran todos los sucesos.

Referencias

- Abadía, Guillermo (1970). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Bajtín, Mijaíl (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Borja Gómez, Jaime (1998). *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Bogotá, Ariel Historia.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus Humanidades.
- _____ (1996). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2001). Vous avez dit “populaire”? *En: Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, Éditions Fayard.
- _____ (2002). “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”. *En: Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor.
- Calsamiglia, Helena y Amparo TUSÓN (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.

Díaz, Luis. “Concepto de la literatura popular y conexos”. En: *Literatura popular*. Anthropos 166/167 (Mayo-Agosto1995), Barcelona.

Fuenmayor, José Félix (1994). *La muerte en la calle*. Bogotá: Alfaguara.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Usta, Jorge (1990). “Literatura regional y cultura popular”. En: Gloria Triana. *Aluna. Imagen y memoria de las jornadas regionales de Cultura Popular*. Bogotá.

Tedio, Guillermo (1984). *También la oscuridad tiene su sombra*. Barranquilla: El gallo capón.

Martín-Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Téllez Iregui, Gustavo (2002). *Pierre Bourdieu. Conceptos básicos y construcción socioeducativa*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila.